

**JOSÉ LUIS PARDO**

**BARTLEBY O DE LA HUMANIDAD**

*En un dia claro, con viento propicio y todo en su sitio, cierta vibración musical de su voz parecía ser el auténtico rebosar libre de la intimidad de este hombre.*

H. Melville, *Billy Budd*

*Puede ser, sin embargo –¡oh pensamiento triunfante y lleno de esperanzas!– que los bisnietos de la presente generación recuerden alguna vez con afecto a este escriba de tiempos pasados.*

N. Hawthorne. "La Aduana".

## I. UNA PÉRDIDA IRREPARABLE

Cuando Herman Melville publica en 1853 su *Bartleby, the Scrivener*, es un novelista que ha fracasado (en su intención de encontrarse con los lectores), que ha fracasado sobre todo con *Moby Dick*, cuya conversión en título de culto será póstuma, y que ha fracasado en la forma "novela", que no volverá a intentar (y ello de forma parcial, inacabada y también póstuma) hasta su último escrito, *Billy Budd*. *Bartleby* pertenece, pues, a ese género menor —la novela corta, el relato breve— que constituye la obstinada y deliberada inmadurez de la literatura, y es la obra de alguien que se siente, por diversas razones, atormentado por la idea de escribir una novela, y al mismo tiempo incapaz de hacerlo.

Según Walter Benjamin, la novela aparece como producto indiscutible de la cultura "burguesa", síntoma inequívoco del crepúsculo del relato oral, popular, anónimo y moralmente alegre, que tuvo su edad de oro en la "época del artesanado"; Benjamin veía la novela como algo indisolublemente ligado a la invención de la *privacidad*, a la soledad del individuo "particular" en el contexto urbano-industrial; haciéndose eco de la sentencia pascaliana que afirma que "nadie muere tan pobre que no deje algo" (a saber, algún *recuerdo*), identifica al escritor-novelista como aquel que se hace cargo de ese legado *individual* como punto de partida para una reconstrucción biográfica, especialmente cuando no hay herederos conocidos, y

añade que rara vez acepta el escritor esta sucesión "sin una profunda melancolía",<sup>1</sup> sentimiento que bien pudiera considerarse como un efecto secundario de la pérdida de la "moralidad" y como queja nostálgica por el ocaso de la oralidad. Investigaciones posteriores acerca de las consecuencias que sobre la cultura alfabetizada tuvo la "interiorización espiritual" promovida por las reformas religiosas post-medievales, así como acerca de la génesis de la sociedad civil moderna, han confirmado —con una orientación inequívocamente weberiana— la dependencia de la literatura respecto de la consolidación de la "lectura silenciosa" y de la escritura autobiográfica, así como el carácter decisivo de la constitución de este "mundo de lectores" —entre otras cosas, de lectores-compradores de periódicos— para el nacimiento del espacio público (*Öffentlichkeit*).

Así pues, lo que hoy llamamos *literatura* no ha existido siempre bajo esta forma: esta es una constatación tan obvia como fácil de olvidar. Sobre su olvido se asientan, de hecho, tanto las "historias de la literatura occidental" como —aún más— las "historias de la literatura universal", e incluso toda la "crítica literaria" (la consideración, pongamos por caso, de las tradiciones bíblicas o de los evangelios gnósticos como "literatura", que tan espléndidamente caracterizan obras de eminentes críticos como Bloom o Steiner, dependen enteramente de ese "olvido"). No se trata, claro está, de un olvido en el sentido empírico y trivial de la palabra (algo que podríamos resolver atendiendo más cuidadosamente a los hechos), o al menos es un error tan *incorregible* que sobre él nos sostenemos nosotros mismos en cuanto portadores de nuestra herencia cultural y en cuanto hombres letRADos. Pero ello no elimina la intuición de

---

<sup>1</sup> W. Benjamin, "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov", trad. cast. en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Ed. Planeta-Agostini, p. 202.

que *todo eso* que hoy nosotros *no podemos comprender de otro modo* que como "literatura" –"Edipo Rey", "Don Quijote", "Hamlet" o "La divina comedia"– fue, en su momento, *otra cosa*, una cosa que ahora no nos es posible percibir más que como algo irremediablemente perdido para la literatura y a causa de ella.

De entre nuestros contemporáneos, quizá haya sido Michel Foucault quien ha sostenido con mayor contundencia esta tesis:<sup>2</sup> al identificar con trazo firme ese "complejo práctico-discurso" que llamamos "el siglo XIX" (y cuyos límites cronológicos son irreductibles a una fechación tajante), al situarlo a la

<sup>2</sup> "Desde Dante, desde Homero, había existido en el mundo occidental una forma de lenguaje que ahora llamamos 'literatura'. Pero la palabra es de fecha reciente, como también es reciente en nuestra cultura el aislamiento de un lenguaje particular cuya modalidad propia es ser 'literario'" (M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, trad. cast. Ed. Siglo XXI, pp. 293-294). "Nadie duda de que eso que retrospectivamente tenemos el hábito de llamar 'literatura' existe desde hace milenios. Y esto es precisamente lo que creo que debe ser cuestionado. No es del todo seguro que Dante, Cervantes o Eurípides fueran 'literatura'. Sin duda, pertenecen a la literatura en el sentido de que, en la actualidad, forman parte de nuestra literatura, pero forman parte de ella en virtud de una determinada relación que nos concierne exclusivamente a nosotros. Forman parte de nuestra literatura, no de la suya, y ello por la simple razón de que nunca hubo nada semejante a 'la literatura griega' o 'la literatura latina'. En otras palabras, aunque la relación de la obra de Eurípides con nuestro lenguaje la convierta en 'literatura', no era ese el caso en absoluto de la relación de la misma obra con el lenguaje griego" (M. Foucault, *De lenguaje y literatura*, trad. cast. I. Hernera, Ed. Paidós, pp. 63-64). Sobre todos estos aspectos, *vid.* M. Morey, "La invención de la literatura", en *Literatura en el laberinto*, Ed. Cátedra/Ministerio de Cultura, en donde se atiende a "los acontecimientos mayores, elementales, que inauguran, como sus condiciones de posibilidad, el espacio literario... Es verosímil pensar que, si estas condiciones interiores que le dieron nacimiento desaparecieran, la literatura, tal y como hoy la conocemos, desaparecería también" (p. 106). Adviento desde ahora que, salvo indicación en contrario, soy yo quien traduce directamente las citas (modificando a veces ligeramente las versiones castellanas existentes) y quien subraya los pasajes resaltados.

luz de un horizonte en el que se dibuja la figura ontológica, epistemológica y ético-política del Hombre (el "hombre" de las ciencias humanas y de la Declaración Universal de Derechos), Foucault no solamente ha puesto en evidencia la sorprendente "juventud" de la literatura, sino que ha mostrado sus indisolubles vínculos con los diversos componentes de ese campo epistémico-pragmático: la medicina clínica, la economía política, la biología,<sup>3</sup> la sexualidad, la cárcel, la filología o el hospital psiquiátrico. Esta fulgurante aparición tiene como efecto de largo alcance la *conversión en literatura* –por proyección del presente sobre el pasado histórico– de todo un conjunto (en sí mismo heteróclito y polimorfo) de prácticas y documentos relacionados con las letras y la escritura (pero extraños originalmente a la voluntad literaria), y es la heterogeneidad de ese contenido bruscamente incorporado lo que hace de la literatura un continente de límites especialmente vagos y difusos, tal y como han observado Derrida y algunos otros pensadores si-

---

<sup>3</sup> A pesar del carácter aparentemente aleatorio e improvisado de los elementos de esta lista –obviamente incompleta, por lo demás–, Foucault ha defendido su íntima interdependencia y su pertenencia intrínseca al mismo estrato en el cual se forma el discurso literario: la "novela" es incomprensible sin el trasfondo de los historiales clínicos y los archivos policiales y penitenciarios, las patologías de la sexualidad no son separables de la discusión sobre lo heredado y lo ambiental, así como la legislación laboral y comercial es indisoluble de las micropolíticas del cuerpo y de las estrategias biopolíticas de las poblaciones. Dicho todo esto, hay que señalar también algo a lo que Foucault no parece haber sido siempre sensible: aunque la literatura universal no deje de ser una "invención reciente" (del siglo XIX), no es su única función la de impedirnos ver lo que había en las tradiciones letradas anteriores o exteriores a esa invención, sino también la de hacernos ver en ellas algo nuevo (que, probablemente, permaneció parcialmente ilegible para sus contemporáneos pero de lo que no puede negarse *a priori* que estuviera ya presente en ellas) y, sobre todo, la de permitirnos asumirlas y responsabilizarnos de ellas como sus herederos.

tuados en su estela.<sup>4</sup> En este sentido, la constatación (por parte de estos autores) de que cada una de las grandes obras literarias del siglo XIX comporta un cuestionamiento de los límites mismos de la literatura, podría ser parte de la misma ilusión óptica interior a la perspectiva "literaturocéntrica": como ha sugerido Pierre Bourdieu, no es que los escritores del XIX luchen por eliminar o reforzar ciertas barreras estéticas –por ejemplo, mediante la tensión entre los partidarios del "arte puro" y sus detractores–, sino que extraen el propio valor de sus obras (su categoría de "obras de arte"), y el de ellos mismos como autores, escritores o intelectuales, del campo así constituido, que ofrece efectivamente esas opciones.<sup>5</sup>

Pero ninguna crisis se cierra sin dejar heridas abiertas. Así, la oralidad iletrada de las narraciones populares deja residuos en

<sup>4</sup> Tal es la idea derridiana de una "literatura generalizada" (en cuyo seno la verdad sería una ficción cuyo carácter de tal ha caído en el olvido) que transgrede todos los géneros y que permitiría, por ejemplo "estudiar el texto filosófico en su estructura formal, su organización retórica, la especificidad y diversidad de sus estilos textuales, sus modelos de exposición y producción, más allá de lo que alguna vez se llamaron géneros", como podemos leer en "Márgenes de la filosofía". Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe explotan esta tesis en su compilación *L'Absolu Littéraire* (París, Ed. Scuill, 1978). Un resumen de estas discusiones puede leerse en *On Deconstruction*, de J. Culler, trad. cast. Ed. Cátedra, Madrid, 1982.

<sup>5</sup> Cfr. P. Bourdieu, *Las reglas del arte*, trad. cast. Ed. Anagrama ("En el campo artístico, llegado a una fase avanzada de su evolución, no caben quienes ignoran la historia del campo y todo lo que ésta ha engendrado, empezando por una relación determinada, absolutamente paradójica, con la herencia de la historia. Una vez más: el campo construye y consagra como tales a aquellos a quienes su ignorancia de la lógica del juego designa como 'ingenuos'... Brisset y Duchamp..., provistos ambos de cualidades tan antitéticas que a ningún biógrafo se le ocurriría compararlos, comparten por lo menos el hecho de existir como pintores para la posteridad tan sólo debido al efecto de la lógica absolutamente particular de un campo que ha alcanzado un alto nivel de autonomía", p. 362).

la época de la literatura, residuos que ofrecen ciertas resistencias, ciertas instancias "no literaturizables".

La pervivencia de la narración oral en la literatura la constituyen esos géneros condenados a la condición de "menores" y tan difícilmente delimitables que llamamos en castellano "cuentos" o "relatos" (breves), pero que otras lenguas caracterizan más sonoramente como *nouvelles* o *short novels*, para señalar su condición de "mini-novelas" o novelas abortadas. A su modo, estos pseudogéneros literarios configuran un resto de oralidad "no novelable", un modo de contar o de narrar que resulta del todo incompatible con la estructura de la novela y, en términos generales, con la literatura. Los "cuentos" –asociados indefectiblemente a la infancia (época de oralidad)– no son, sin embargo, la "infancia" de la literatura, no son nudos argumentales que al hacerse adultos hayan de convertirse en novelas. Si hemos de imaginarlos como niños, se trata de niños que se niegan a crecer, que representan justamente el aspecto de la infancia que la maduración no puede eliminar ni reciclar. A pesar de ser tan corriente su definición en función de la extensión (la "brevedad"), un cuento no es una novela abreviada o en germen sino algo radicalmente distinto de una novela, y por ello terminan tan a menudo en fracaso los intentos de convertir en novela lo que no es, por su esencia y condición, más que un relato, así como los esfuerzos –penosos aunque comprensibles– de algunos cuentistas por reciclarse como novelistas. Si el cuento es un género menor, su minoría no es cuantitativa sino cualitativa, se trata de una minoría que se diferencia de los géneros mayores por su naturaleza y no por su longitud (hay también, ciertamente, ocasiones en las cuales lo menor conquista lo mayor siguiendo estrategias de "guerrilla semiológica": así, una buena parte de la literatura rotulada como "fantástica" o del "realismo mágico", no es en absoluto una innovación de la novelística, o no lo es más que en un senti-

do perverso, pues se trata de cuentos disfrazados de novelas, de niños —o sea, de relatos míticos— ataviados como personas mayores).

El cuerpo del relato de Melville está precedido de una mínima introducción y termina con un epílogo igualmente sucinto. En esa breve presentación, el narrador —posición que ocupa un abogado, doctor de la argumentación— advierte al lector sobre las dificultades de la tarea así emprendida: ha conocido, por razones profesionales, a muchos escribientes, cuya historia podría relatar arrancando lágrimas a los corazones sentimentales y nobles pasiones a los más templados, pero *renuncia* a ello a cambio de unos pocos fragmentos de la vida de Bartleby,<sup>6</sup> un hombre cuya biografía —recordemos que la novela tiene forma biográfica— no puede hacerse ("No hay material alguno para redactar una biografía completa y satisfactoria de este hombre").<sup>7</sup> Sin biografía, es decir, sin posibilidad de que su vida (*bios*) se convierta en escritura (*graphia*) o, más exactamente, en literatura: la vida de Bartleby es *una pérdida irremediable para la literatura* ("It is an irreparable loss to literature"). "Irremediable" quiere decir que no se trata de una "falta de datos" por parte del abogado, una carencia que pesquisas más insistentes podrían resolver, sino de una radical incompatibilidad entre la vida de Bartleby y la literatura: de nuevo hay que decir aquí que la *pobreza de información* que afecta al caso del que se trata no es cuantitativa sino cualitativa, hay algo en la vida misma de Bartleby que no se deja reducir a la literatura. Ahora bien: si el narrador renuncia a la biografía a cambio de

---

<sup>6</sup> "I waive the biographies of all other scriveners, for a few passages in the life of Bartleby" ("Renuncio a hacer la biografía de todos los demás escribientes a cambio de unos pocos episodios de la vida de Bartleby"). Tomo las citas de la edición de 1856, reproducida en Herman Melville, *Shorter Novels*, Introd. y notas de Félix Martín Gutiérrez. Ed. Alhambra, Madrid, 1982.

<sup>7</sup> "No materials exist, for a full and satisfactory biography of this man."

la vida de Bartleby, y si tal vida, precisamente por no ser "biografiable", está irremediablemente perdida para la literatura, ello quiere decir que lo que el autor anuncia en el prólogo es su *decisión* de no hacer literatura, su renuncia a la literatura o el hecho de que *prefiere no* hacer literatura.

Puesto que esta "lógica de la preferencia negativa" es el núcleo de la historia, conviene desde el principio aclarar su estatuto en este punto: no se trata de que el abogado, pudiendo "novelar" la vida de Bartleby, renuncie a hacerlo; como acaba él mismo de señalar, no es cuestión de querer o de no querer, sino de que —irremediablemente— *no se puede* hacer literatura con tal cosa. La preferencia negativa, la renuncia, sólo se refiere a la elección del objeto: al preferir la vida no novelable de Bartleby frente a las biografías factibles del resto de los escribientes, el abogado elige la no-literatura frente a la literatura (como Melville escoge el relato breve frente a la novela: no por incapacidad profesional, sino por respeto hacia su objeto). La preferencia negativa no es, pues, una preferencia nihilista (elegir la nada en vez de algo) sino una elección positiva. Una elección que, sin duda, como toda elección, comporta una renuncia e incluso un sacrificio: *el sacrificio de la literatura*; el abogado, que al escribir narraciones intenta elevarse desde el mundo del formulismo escritural del que procede hasta el más noble continente de la literatura, sacrifica su propia condición de escritor (*writer*) justamente para relatar la innovable vida de un escribiente (*scrivener*).

Esto —el reparar en la existencia de escribientes— nos recuerda que no podemos conformarnos con oponer literatura y oralidad, porque mucho después del fin de la oralidad, y mucho antes del comienzo de la literatura, había ya escrituras y escribientes, aunque no hubiera aún escritores. Pensemos, sin ir más lejos, en la vieja querella contra la escritura que de un modo tan perfecto escenifica el *Fedro* de Platón. Las quejas de Pla-

tón no pueden ser quejas contra la literatura, justamente porque, como acabamos de recordar, "la literatura es una invención reciente" de la cual nada sabía un griego del siglo IV antes de nuestra era. Las quejas de Platón son, en todo caso, *quejas contra la escritura*. La relación de la cultura griega antigua con la escritura es, ciertamente, ambigua. Marcel Detienne ha reconstruido cabalmente la impresión que debieron experimentar los hombres griegos que –formados en una cultura que, en términos generales, fue una cultura oral hasta el siglo VII– pudieron por primera vez *leer* los mitos que habían venido memorizando durante generaciones, una experiencia que puede describirse quizás como *el descubrimiento de la literalidad*. La mera comparación de las tablillas en donde se recogen tales historias arroja un saldo inequívoco: lo que la narración oral hacía pasar como "la misma historia repetida siempre con las mismas palabras" se evidencia entonces como un rosario de versiones cuya comparación literal permite bruscamente observar las abrumadoras divergencias de unas con otras, procurando un sentimiento "melancólico" de pérdida (definitiva e irremediable) de la "versión original", cuyo modelo permanece aún adherido a la imagen de una memoria oral en la cual la diferencia entre el significante y el significado no se materializa, y hace posible, por tanto, soñar con una emanación directa de la palabra a partir de la cosa. Al contrario, con la escritura, sin duda, "el verbo se hizo carne", es decir, el significante adquirió cuerpo inaugurando la dolorosa conciencia de su total desemejanza con la cosa que señala y con la afección que despierta en el alma. Tal es la queja de Platón contra los signos gráficos: son exterioridad pura, permanecen obstinadamente mudos, no dejan adivinar en absoluto el significado al que deberían servir de vehículo; pueden repetirse –exactamente, literalmente–, pero no por ello se dice algo al utilizarlos.

Es evidente que la queja de Platón no apunta hacia un "retorno a la oralidad perdida", que sabe imposible —después de todo, él, a diferencia de Sócrates, *escribió sus diálogos*—, sino al hecho de que, para que los signos gráficos de la escritura superen esa literalidad mortífera que los convierte en tumbas del significado, es necesario que la lectura los *anime* desde una voz interior que conserva la sabiduría del acervo cultural común.<sup>8</sup> Es probable que este compromiso entre escritura y memoria anunciado por Platón contenga el secreto de la cultura griega, cuyos mitos orales sobrevivieron —secularizándose sin perecer— a la implantación de la escritura, a la monetarización del intercambio y a la urbanización de la vida social, conservando plenamente su vigor, tal y como lo prueban sus tradiciones artísticas (y específicamente la poesía y la tragedia) e intelectuales. Pero ello no elimina el aspecto "bastardo" de la literalidad permitido por la escritura, ése que concentra al mismo tiempo sus ventajas prácticas (la posibilidad de copias exactas) y sus desdichas teóricas (la letra muerta), no la transmisión del espíritu sino la reproducción de la letra. Si las objeciones de Platón contra el hermetismo de los signos escritos ya nos ponen sobre aviso de que la *lectura* (la comprensión del texto) y la *escritura* (su registro literal) no tienen por qué caminar juntas, y de que la práctica de la escritura es precisamente la *ocasión* de que se produzca su divorcio, ello se hará tanto más ostensible si, desde una cultura asentada sobre una mitología de procedencia oral, nos desplazamos hacia otras apoyadas en una religión de Libro. Durante siglos —al menos hasta la formulación reformista de la doctrina de la "li-

---

<sup>8</sup> Sobre este tema ha trabajado infatigablemente Emilio Lledó; citemos solamente el ensayo específico sobre el mito platónico de la escritura y la memoria, *El surco del tiempo* (Ed. Crítica), o bien los contenidos en el compendio *Imágenes y palabras* (Ed. Taurus).

bre interpretación" de las Escrituras-, el escribir estuvo, en una proporción cuantitativamente importante, completamente separado del leer y del comprender, y fue perfectamente compatible con un grado más o menos importante de analfabetismo. Nótese que, allí donde la Escritura es un punto de partida –un hecho originario ante el que uno se encuentra, no una traducción o una versión de algo anterior–, allí donde la Escritura es lo original (porque no tiene ningún "autor" humano), lo único que cabe es hacer copias lo más fieles posibles, preservar la literalidad de la palabra divina como una marca sobre la piel cuyo misterio es insondable; *escribir* (para un ser humano) *no puede significar otra cosa más que copiary*, por así decirlo, cargar con la letra. Mucho antes de que la Naturaleza se convirtiese en escritura –para las tradiciones herméticas, para Galileo, para Schelling y los románticos–, fue la Escritura la que se reveló como naturaleza (lo que los hombres no han hecho, la obra de Dios). El desciframiento del mensaje excede en tal medida las finitas capacidades del mortal que sólo se puede pensar, como primera y urgente tarea, en su conservación literal. Para ello no se bastan los doctores. Hacen falta copistas.

Escribir es copiar, multiplicar un original que no se lee ni se comprende del todo, y, sin duda, un gran número de copistas medievales vivieron bajo esa experiencia del Libro toda la herencia documental legada por la Antigüedad (los textos de Aristóteles o de Platón debieron parecerles tan "caídos del cielo" como la misma Biblia). La minoría de los "lectores" (los doctores que leen, interpretan y comprenden) no solamente estuvo rodeada de la muchedumbre orgánicamente analfabeta –campesinos, pastores y artesanos– que vivía de relatos orales y necesitaba de la mediación de estos doctores para acceder al texto sagrado, sino secretamente alimentada por un anónimo ejército de escribientes, funcionalmente analfabetos, que a menudo reproducían un texto que no comprendían (a veces en

una lengua que desconocían parcial o totalmente), que en sentido estricto no leían y que no interpretaban —antes de que las actuales máquinas reprográficas solucionasen este problema, la "interpretación" de los copistas fue un grave obstáculo que a menudo se interpuso entre los originales y sus copias, deteriorando y corrompiendo la transmisión literal de las doctrinas—, puesto que la no interpretación, la copia literal pero iletrada (leible pero no leída), era condición de su oficio, para el que se exigía una habilidad de letra —y de vista— en un sentido distinto (se recordará la importancia que, antes de generalizarse la escritura mecánica, se otorgaba en la formación al hecho de tener "buena letra"). Escribir es copiar, y *copiar es ver sin leer*, es decir, sin entender y sin juzgar, sin ser autor ni tener autoridad (los taquígrafos, estenotipistas y mecanógrafos —no en vano oficios "menores" frecuentemente reservados a mujeres en las sociedades modernas—, mucho más que los notarios, escribanos o secretarios judiciales —que tienen autoridad—, mucho más que los escritores —que son autores— y mucho más que los impresores —que son artesanos—, han sido y son —mientras duren— los herederos contemporáneos de los escribientes y copistas premodernos). Todo ello, en un clima —que la profesión de escribiente conservó hasta el siglo pasado— francamente ceremonial.

El copista es, pues, aquel de quien se espera que repita literalmente, que reproduzca textualmente fórmulas y formulismos (jurídicos, religiosos, retóricos o científicos, tanto da) *como letra muerta*,<sup>9</sup> es decir, sin asistencia alguna de esa "voz interior" que comprende e interpreta, que rememora e interioriza. Si recordamos la antigua advertencia de Platón (que la escritura no es más que letra muerta, cárcel del alma y sepulcro del espíri-

---

<sup>9</sup> Esta actividad repetitiva, monótona y mecánica del escribiente, no está tan lejos del artesanado como una visión idealizada de la artesanía podría hacernos pensar.

tu mientras no esté animada por la voz interior que recuerda una tradición oral indeleble),<sup>10</sup> esto significa que para ser escribiente es preciso renunciar a toda comunidad de origen –de modo que a uno le sea posible copiar un manuscrito en su propia lengua como si se tratase de una lengua extranjera totalmente desconocida, absteniéndose completamente de toda intelección y haciendo abstracción del sentido (los filólogos críticos, según un principio aprovechado también por los psicoanalistas, aprecian sobremanera la profesionalidad de aquellos copistas que se han esforzado en reproducir literalmente expresiones que para ellos no podían tener ningún sentido, o incluso que tenían un sentido ofensivo o blasfemo, considerando ese esfuerzo como prueba de la fidelidad de la copia). Si, al contrario, nos desplazamos hacia la experiencia moderna de la lectura silenciosa de obras literarias, la ausencia de esa "voz interior" nos parecerá sinónimo de "falta de personalidad", de carencia de individualidad y de identidad propia y privada, como un defecto de subjetividad (falta de imaginación, de capacidad para fantasear y fabular, rasgos que en un lector de literatura son defectos pero que en el escribiente son virtudes). Hasta en los procesos de aprendizaje –por ejemplo, del oficio de pintor o de escultor– la "copia" ha perdido todo su prestigio. En cualquiera de los dos casos, se trata de una experiencia de la escritura completamente deshabitada de verdad, ya entendamos la verdad como "desocultación" y "anámnesis" (*alétheia*) o como "sinceridad" y "auténticidad" (vivencia), dejando únicamente margen para la corrección o la incorrección, es decir, para la denostada concepción de la verdad como "correspondencia" (en este caso, correspondencia literal entre manuscrito original y copia).

---

<sup>10</sup> "Así pues, el que deja algo escrito, como el que lo recibe, en la idea de que de las letras derivará algo cierto y permanente, está probablemente lleno de una gran ingenuidad" (*Fedro*, 275c).

La literalidad aparece, pues, como sometida a una doble negación histórica: se presenta, a la luz de sus precedentes pre-letrados, como una amenaza para la "comunidad oral" cuya memoria traiciona al hacer posible el divorcio entre el espíritu y la letra, convirtiendo al escribiente en un ser sin comunidad, en un traidor a su tradición; pero también se manifiesta como algo negativo para la visión retrospectiva que de ella se hace la literatura: en comparación con el lector-escritor moderno que constituye su posteridad, el escribiente es un ser sin personalidad, sin individualidad ni experiencia interior propia, sin vida privada. Digamos que la comunidad mnémica de las tradiciones orales representa una experiencia ideal de "lectura sin escritura" (leer en la propia memoria interior la tradición expresada por la voz común, sin necesidad de transcripción documental o registro gráfico), mientras que la literalidad proporciona otra experiencia no menos ideal, la de la "escritura sin lectura" (la mano que copia sin que el ojo interior comprenda ni lea, sin que lo escrito haga eco en el escribiente, tan carente de identidad como la letra muerta misma). Por supuesto, ambas experiencias son perfectamente compatibles: repitámoslo, el matrimonio entre lectura y escritura (que hace de todo lector un escritor *in fieri* y de todo escritor un lector *in actu*) es la clave de esa "invención reciente" que llamamos literatura. La experiencia preliteraria combina sin problematizarlas la lectura ágrafa y el grafismo afónico, y el mismo copista que reproduce sin entender es, en otras facetas de su existencia, receptor o emisor de narraciones orales, sobre todo si tenemos en cuenta que la lectura preliteraria de textos no está nunca dirigida a un lector solitario que descifra el escrito en silencio escuchando únicamente la voz interior de su conciencia, sino pensada desde el principio para ser leída en voz alta y en comunidad.

La literatura —y la figura del escritor-lector que su campo posibilita— no viene únicamente, como señala Benjamin, a liqui-

dar la narración oral (y, por tanto, a enterrar la "voz de la comunidad", el relato popular anónimo), sino también a "superar" la literalidad de los copistas y escribientes. Viene a devolver a la letra la "voz interior" añorada por Platón, sólo que ésta ya no es la voz de la tradición más antigua y original, la de la memoria (oral), sino la voz individual y privada de la conciencia personal de cada ciudadano ("burgués") particular. La adhesión a la literalidad, el culto a la letra, como bien sabía el Ateniense, no procura en absoluto *un* significado, de ahí que la literalidad no deje más que dos caminos abiertos: o bien la abstención interpretativa, prescrita a los copistas y, en general, a los no doctos; o bien una pluralidad delirante e ilimitada de sentidos alegóricos o figurados, en la cual sólo es posible *fijar* la lección "verdadera" mediante un criterio arbitrario de autoridad, externo al texto. Por ello, mientras imperó la literalidad, no fue posible la interpretación libre de la escritura, sino únicamente la no interpretación (copia obediente e impersonal) o la lección autoritaria. Solamente cuando se libera al texto de la autoridad y al copista de la obligación de abstenerse de leer, puede surgir una "voz interior" (personal, particular, privada) que, en diálogo con el texto, pugne por encontrar la "recta interpretación" (el acuerdo, nunca definitivamente cerrado, entre lo que el texto trae escrito y lo que se oye decir a la voz interior mientras los ojos leen). El texto sólo entrega su sentido cuando *resuena en el interior* del lector, pero esa interioridad (que no es otra cosa sino la mentada marea ilimitada de figuraciones y desviaciones de sentido posibles, que fuera la pesadilla de escribas y doctores de la ley) sólo llega a encontrar la dirección recta, es decir, sólo llega a encarnarse en un significado propio cuando *se reconoce* en el texto (de ahí el tema de la "identificación" del lector con la obra a través de los personajes). La *dialéctica de la interpretación* es precisamente este diálogo entre la resonancia interna y el reconocimiento exter-

no, entre el espíritu y la letra. La "melancolía" del novelista es el modo quintaesenciado de la nostalgia de la comunidad perdida, el síntoma de que la voz que ahora anima el texto es la voz solitaria de un individuo particular, que no puede soñar con encontrar eco en una comunidad, sino solamente aspirar a una asociación pública o sociedad civil (*Bürgerliche Gesellschaft*) con el resto de los ciudadanos (o sea, de los lectores-escritores, de los que saben leer y escribir). Como a Deleuze le gusta repetir: falta el pueblo (y falta definitivamente). La hermenéutica, la idea de una "obra abierta" o de un "diálogo con los textos", que a menudo identificamos con una actitud nihilista o posmoderna, es a todos los efectos producto de la modernidad y coetánea de la literatura y de su forma superior, la novela.

Pero, por su parte, también la literalidad preliteraria de las escrituras deja residuos en la época de la literatura: aquellos textos y documentos *escritos* que no se consideran parte de la literatura. No me refiero tanto a textos de intención científica, teórica o divulgativa (que los deconstructivistas incluirán de buena gana en la literatura), como a cartas, dietarios, actas, históricos, sentencias judiciales, testimonios policiales, libros de contabilidad, noticias de prensa, registros comerciales y archivos públicos y privados, contratos jurídicos, etc.,<sup>11</sup> caracterizados justamente por su alto grado de estereotipación y su gran dosis de formulismos. Estos no son géneros literarios, son algo demasiado insignificante como para ser considerado literatura.

---

<sup>11</sup> La frontera no es tan nítida como podría pensarse. En el caso de los "grandes escritores" o de los hombres públicos de gran celebridad, una gran cantidad de material documental no escrito con voluntad literaria pasa a veces a ser publicado y a ser considerado como parte de su obra (y, por tanto, virtualmente, como literatura). ¿Hasta qué punto podríamos decir que la correspondencia de Nietzsche, las entrevistas de Foucault o los artículos periodísticos de Ortega y Gasset no forman parte de su obra? ¿Hasta qué punto podríamos

Y, en cierto modo, el problema de Melville parece ser éste: hay que elegir un género menor (menor que la novela) para narrar algo cuya grandeza consiste en ser demasiado pequeño para la literatura. Bartleby es una objeción contra la novela, uno que ha muerto tan pobre que no ha dejado nada. Melville *prefiere no* escribir una novela cuyo narrador *prefiere no* hacer literatura acerca de un escribiente que *prefiere no* escribir. Ciertamente, el escritor no deja de sentir esa "melancolía" compasiva que Benjamin asociaba a la novela ("Por primera vez en mi vida, me invadió un sentimiento de aguda y desbordante melancolía");<sup>12</sup> pero, en un soberbio pasaje, hacia la mitad de la narración, el abogado confiesa que su melancolía se ha convertido en miedo y su piedad en rechazo.

"Mis primeras emociones fueron la compasión sincera y la pura melancolía, pero, a medida que crecía mi conciencia del desamparo de Bartleby, esa melancolía se convirtió en temor y aquella compasión en repulsión. Es tan terrible como cierto que la imagen o la visión de la desgracia despierta en nosotros buenos sentimientos; pero no lo es menos que, en ciertos casos, tales sentimientos cesan a partir de cierto umbral. Yerran quienes afirman que ello se produce como inexorable consecuen-

---

excluir de la categoría de "literatura" los diversos planes, esbozos o apuntes de Hölderlin o de Proust, o las cartas de Mann? Pero la voracidad de la literatura —la voluntad de reclamar derechos de autor sobre la vida privada y de convertir la existencia en originalidad— también ataca a los "hombres vulgares": cuando Philippe Lejeune emprendió la publicación de diarios (de los llamados "intimos") de personas desconocidas, uno de sus lectores (Marc Ligeray) le dirigió una carta que, a pesar de ser fácilmente descalificable, contiene una pregunta importante: ¿Es eso literatura? (el cruce de opiniones entre Lejeune y Ligeray puede consultarse en castellano en el número 182-183 de la *Revista de Occidente*, Madrid, Julio-Agosto de 1996).

<sup>12</sup> "For the first time in my life a feeling of overpowering stinging melancholy seized me".

cia del egoísmo inherente al corazón de los hombres. Es más cierto que ocurre porque desconfiamos de poder remediar un mal total y excesivo. En las personas sensibles, la piedad va acompañada a menudo de dolor. Y cuando, a fin de cuentas, se percibe que esa commiseración no puede conducir a ningún remedio efectivo de la desdicha, el sentido común inclina al alma a librarse del dolor."<sup>13</sup>

## II. EL MISTERIO DE BARTLEBY

Ahora bien: ¿qué hay en la vida de Bartleby que impida su argumentación novelesca? Como recordaba la cita benjaminiña de Pascal, para novelar un argumento hacen falta recuerdos, y para que haya recuerdos hace falta un pasado, que es justamente lo que Bartleby no tiene:<sup>14</sup> nada se sabe de sus padres, de su lugar de nacimiento o de su situación anterior al

---

<sup>13</sup> "My first emotions had been those of pure melancholy and sincere pity; but just in proportion as the forlorness of Bartleby grew and grew to my imagination, did that same melancholy merge into fear, that pity into repulsion. So true it is, and so terrible, too, that up to a certain point the thought or sight of misery enlists our best affections; but, in certain special cases, beyond that point it does not. They err who would assert that invariably this is owing to the inherent selfishness of the human heart. It rather proceeds from a certain hopelessness of remedying excessive and organic ill. To a sensitive being, pity is not seldom pain. And when at least it is perceived that such pity cannot lead to effectual succor, common sense bids the soul be rid of it." Se notará que es la segunda vez que Bartleby aparece como algo *irremediable*, precisamente porque su alma está más allá de todo alcance ("it was his soul that suffered, and his soul I could not reach").

<sup>14</sup> Esta "carencia de pasado" sólo tiene una excepción: el rumor que el abogado deja caer al final del relato acerca de un empleo anterior. Ahora bien,

momento en que entra en contacto con el abogado, cuyas pesquisas para obtener directamente de Bartleby esta información –o cualquier otra– fracasan estrepitosamente.

“-Bartleby, ¿podrías decirme dónde naciste?  
-Preferiría no hacerlo.  
-¿Querrías decirme *algo* sobre ti?  
-Preferiría no hacerlo.  
-¿Por qué razón te niegas a hablar conmigo? Siento simpatía por ti.  
...  
-¿Qué me respondes, Bartleby?

---

aunque este rumor tenga una indudable importancia hermenéutica –en principio, para el propio narrador (y es de suponer, en consecuencia, que también para Melville, dado el lugar de honor que le reserva en el epílogo del relato), pero asimismo para Giorgio Agamben, que en “Bartleby o de la contingencia” cree, con argumentos muy convincentes, haber encontrado en él la clave de la figura del escribiente (no así, desde luego, en el caso de Deleuze en su “Bartleby o la fórmula”);–, no conviene perder de vista que se trata de un mero rumor –algo que el abogado no conoce de primera mano y sobre cuyo carácter indirecto, así como sobre la inseguridad de su fundamento, no deja de advertir (“Upon what basis it rested, I could never ascertain; and hence, how true it is I cannot now tell” [“Nunca pude cerciorarme de la base en que se apoyaba ese rumor y, por tanto, no puedo medir lo que en él hay de verdad”]). Este carácter indirecto es especialmente importante si tomamos en serio la indicación del narrador al comienzo del relato, según la cual, en el caso de Bartleby, no puede asegurarse nada que no proceda de fuentes directas (“Bartleby was one of those beings of whom nothing is ascertainable, except from the original sources”). Como en seguida sugeriremos, en este caso resulta esencial que el cuerpo del relato se atenga a aquello que el abogado *ba visto con sus propios ojos* (y la necesidad de atenerse a ello es incluso lo que obliga a Melville a cercenar el rumor del cuerpo narrativo principal, ofreciéndolo sólo en el epílogo), es decir, a aquello que ha presenciado, que ha vivido *en presente*, excluyendo como hipótesis marginal el rumor que procede del pasado.

—Preferiría no responder en este momento (subrayados de Melville).<sup>115</sup>

Y no se trata sólo de su pasado remoto, su infancia o sus orígenes, sino incluso de su pasado inmediato: Bartleby no llega a la oficina como uno que viene de otro lugar en donde hubiese estado antes (sobre todo: no viene "de la calle"), Bartleby adviene ("the *advent* of Bartleby", escribe Melville), aparece.

Más claro aún es el hecho (que igualmente imposibilita su biografía) de que Bartleby no tiene porvenir alguno, de que carece por completo de proyectos de futuro; rechaza una por una todas las salidas que a su situación se ofrecen (es decir,

---

"—Will you tell me, Bartleby, where you were born?

—I would prefer not to.

—Will you tell me *anything* about yourself?

—I would prefer not to.

—But what reasonable objection can you have to speak to me?

I feel friendly towards you.

...

—What is your answer, Bartleby?

—At present I prefer to give no answer".

Ya antes el abogado había reparado en que Bartleby se ha negado a decirle quién era, de dónde venía o si tenía algún parente en alguna parte ("He had declined telling who he was, or whence he came, or whether he had any relatives in the world"). Aunque, como es lógico, la "declinación" supone una gran diferencia, esta misma carencia de pasado afecta a otros personajes de Melville, y notoriamente a su última criatura, el marinero Billy Budd, protagonista de un diálogo comparable al recién citado; al preguntarle su lugar de nacimiento, responde:

—Perdón, no lo sé.

—¿No sabes dónde has nacido? ¿Quién fue tu padre?

—Sabe Dios!

—¿Sabes algo sobre tus orígenes?

—No, señor."

(*Billy Budd, marinero*, trad. cast. J.M. Valverde, Ed. Planeta, Barcelona, 1971 (reed. Salvat/Alianzal, pp. 26-27.)

renuncia a todos los futuros posibles para su presente): seguir trabajando, un despido indemnizado, otros puestos de trabajo, incluso irse a vivir a casa del abogado, hasta el punto de que, cuando finalmente se le traslada a la cárcel –lugar de privación de libertad y, por tanto, de negación esencial del futuro, ámbito de los sin-futuro–, ello se hace, en palabras del abogado, ante la imposibilidad de imaginar algún futuro adecuado para el escribiente.<sup>16</sup> Una novela necesita un argumento, y el argumento siempre es la explicación –más exactamente la argumentación– del modo en que, a partir de una situación inicial, se desembocó en la situación final. En este caso, tal cosa es imposible porque faltan el principio y el final a partir de los cuales se podría explicar la singularidad presente, es una historia sin planteamiento ni desenlace, una historia de la que sólo existe “el medio”, pero no el comienzo ni el fin. ¿Significa eso que la historia de Bartleby tiene únicamente “nudo”? Si Bartleby no tiene ayer ni mañana, ¿es todo él presente? Lo es, en cierto modo, en el sentido de que, al no proceder de ningún otro lugar ni tener otro lugar adónde ir, Bartleby sólo puede estar en la oficina del abogado (que se niega a abandonar en todo momento, y de la que no sale quizás ni un sólo instante desde que es contratado hasta que se le expulsa por la fuerza), oficina que constituye su presente, su único lugar de presencia. Esta inquebrantable adhesión al presente queda reflejada en expresiones obsesivamente repetidas (“No; I would prefer not to make any change”... “I like to be stationary”, “No: *at present* I would prefer not to make any change at all”) que

---

<sup>16</sup> El abogado sugiere un encierro lo más liviano posible hasta que pueda tomarse alguna determinación menos tajante (es decir, imaginar otro futuro más plausible), “aunque, a decir verdad, no podía hacerme idea de cuál pudiera ser” (“till something less harsh might be done –though, indeed, I hardly knew what”).

indican que su única temporalidad es "ahora" ("at present"); *siempre estaba allí* ("he was always there"). El abogado no tarda en descubrir que Bartleby no va nunca a ninguna parte, que de hecho jamás sale de la oficina, que vive allí ("It was quite sure that he never went anywhere in particular"). Pero *todo aquello que no puede pensarse como consecuencia de un tiempo anterior, todo aquello de lo cual no cabe imaginar una prolongación en el futuro, se torna inusualmente ligero y liviano, transparente, translúcido, eminentemente frágil e inconsistente*. Así, el presente de Bartleby –lo único que tiene, su presencia– es algo que pasa casi inadvertido. Esto, además de la escasez de su alimentación,<sup>1</sup> explica la fragilidad, la tremenda delgadez de Bartleby y su constante palidez. Bartleby no está en la serie del tiempo, adviene sin antecedentes y permanece sin consecuencias: es, exactamente, un espíritu, un espectro –algo situado fuera de la cadena de la causalidad física–, el fantasma de la oficina, el espíritu de los escribientes.

---

<sup>1</sup> Que Bartleby vive sin comer es una sospecha que empieza a rondar la mente del abogado cuando repara en que jamás le ha visto fuera de la oficina; llega entonces a la conclusión de que, sin salir de la oficina, se alimenta exclusivamente de bizcochos con jengibre ("Zingiber officinale") que le traen a las once de la mañana: "He never eats a dinner, properly speaking" ("Nunca come propiamente hablando"). Y, más adelante: "I was quite sure he never visited any refectory or eating-house; while his pale face indicated that he never drank beer... or tea and coffee even" ("Era casi seguro que nunca iba a un comedor o a una casa de comidas; por otra parte, su cara pálida revelaba que nunca bebia cerveza, ni siquiera café o té"). El propio Bartleby confirma esta sospecha cuando el cocinero de la prisión, por mediación del abogado, le pregunta si desea algo especial para comer, a lo que responde: "I prefer not to dine today, it would disagree with me; I am unused to dinners" ("Prefiero no comer hoy; desentonaría conmigo: no tengo costumbre de comer"). Cuando el mismo cocinero pregunta al abogado, durante su segunda visita a la cárcel, si Bartleby vive sin comer, el narrador responde afirmativamente mientras cierra los ojos del cadáver ("Lives without dining").

No se puede hacer la biografía de un fantasma, de un aparecido (su empleador llega a expresarse diciendo: "apareció la aparición de Bartleby" ["the apparition of Bartleby appeared"], cuando le encuentra casualmente en la oficina un domingo por la mañana), por la simple razón de que un fantasma no tiene biografía. Es un espectro que sólo se aparece en la oficina, y ello explica su negativa a salir de ella, como si el aire exterior (el "aire libre") resultase para él tan letal como la comida. Así pues, tampoco parece haber, en sentido estricto, nudo.

Tal es el misterio de Bartleby: su presencia es al mismo tiempo opaca –impenetrable ("su alma estaba fuera de mi alcance")– y superficial como una piel sin cuerpo, o más bien es impenetrable justamente porque no tiene interior, porque no hay ningún lugar en donde penetrar, es toda ella exterioridad, en un retrato fiel de las condiciones del buen escribiente antes enumeradas. Si la literatura es hija de la interioridad, de la privacidad, he ahí otra razón por la cual la vida de Bartleby está irremediablemente perdida para la literatura. La novela necesita personajes con vida interior, con personalidad, puesto que sólo hay literatura cuando lo escrito deja de ser "letra muerta", copia literal pero muda, para ser leído (o sea: interpretado) por esa voz interior y privada que vivifica la letra. En este sentido, hemos de considerar todos los esfuerzos del abogado por enterarse de quién es Bartleby, por penetrar en su interior o interpretar su conducta, como esfuerzos por convertirse en escritor, en literato o en novelista que interpreta y resucita la letra muerta. En cierto modo, son intentos de distinguirse, como escritor (alguien que inventa, que crea, que no se limita a repetir sino que construye mundos, tramas de sentido, personajes con alma), del escribiente (el que sólo copia y reproduce sin entender ni imaginar, como un autómata

sin juicio personal). Y son estos esfuerzos los que se estrellan una y otra vez contra un muro de silencio. Las "interpretaciones" del abogado, como han notado Agamben y Deleuze, son siempre ridículas (así cuando piensa en un trastorno mental como causa del comportamiento de su empleado, o cuando interpreta la negativa de Bartleby a seguir copiando como consecuencia de una enfermedad de la vista) e inverosímiles y, por ello, una vez más, incapaces de constituir el argumento de una novela.

Sin embargo, más que un silencio absoluto, el muro de Bartleby manifiesta el silencio de la escritura del que ya hablaba Platón en el *Fedro*: si se les pregunta a las letras lo que quieren decir, ellas sólo responden "con el más altivo de los silencios", *prefieren no* significar nada. También el abogado habla, a propósito del silencio encubierto de Bartleby –encubierto por un discurso que sólo aparentemente es tal–, de altivez y soberbia ("pallid haughtiness"). Bartleby no se calla, repite inconsistentemente las mismas fórmulas, como las repiten los escritos que él copia sin leer. Y así como esas letras no le dicen nada al copista, tampoco el copista cuando repite fórmulas lingüísticas quiere decir nada con ellas (al carecer de interioridad, no acompaña su discurso de ninguna intención). "Lo mismo les pasa a las palabras escritas. Se creería que hablan como si pensaran, pero si se les pregunta con el afán de informarse sobre lo que dicen, expresan tan sólo una cosa que es siempre la misma" (*Fedro*, 275d): *prefer not to, prefer not to, prefer not to*, rechazan toda lectura, toda interpretación. Por eso todas las interpretaciones del abogado están condenadas al fracaso, porque no hay nada que interpretar ni que novelar, sino únicamente "frases hechas", formulismos huecos. Toda lectura de "Bartleby, el escribiente" es un *misreading*, porque Bartleby, el escribiente, es un *unreading*; jamás se le ha visto leyendo, ni siquiera el periódico, sino solamente

copiando o mirando al muro ciego cercano a su mesa.<sup>18</sup> Como un manuscrito cuyo significado nadie pudiese descifrar, Bartleby es un ser impenetrable, inexpugnable: nadie sabe quién es.

El abogado confiesa esta ignorancia en varias ocasiones a lo largo del relato. Una de estas declaraciones se produce cuando los nuevos inquilinos de sus antiguas oficinas –en donde Bartleby ha quedado abandonado como un mueble inservible– vienen a preguntarle: “–¿Quién demonios es? –La verdad es que no puedo darle información alguna. No sé nada sobre él (*I know nothing about him*)”. Otra se encuentra al final del relato o, mejor dicho, en su epílogo: “Permitásemel decir que, si este breve relato ha interesado al lector lo suficiente como para despertar su curiosidad acerca de quién fuera Bartleby..., mi única respuesta posible es que comparto plenamente esa curiosidad, pero soy completamente incapaz de satisfacerla”.<sup>19</sup> Esta es la (para el abogado) terrible verdad: que *Bartleby muere sin que nadie sepa quién es* (ni ninguna otra cosa de sustancia sobre él). La vida de Bartleby está irremediablemente perdida, no sólo para la literatura. Es irrecuperable. Es cierto que hay intentos de derribar ese muro de silencio o de formulismos huecos, además de los reiterados interrogatorios cuyo desenlace es siempre la preferencia negativa. Nada más contratarle, el abogado instala a Bartleby en la parte de sus dependencias que él mismo ocupa (separada por puertas correderas de sus otros asistentes), pero le aísla de su vista mediante un biombo de co-

---

<sup>18</sup> “I had never seen him reading –no, not even a newspaper; that for long periods he would stand looking, at his pale window behind the screen, upon the dead brick wall”.

<sup>19</sup> “Let me say, that if this little narrative has sufficiently interested him [the reader], to awaken curiosity as to who Bartleby was.... I can only repeat that in such curiosity I fully share, but am wholly unable to gratify it”.

lor verde: "And thus, in a manner, privacy and society were conjoined" ("Así, en cierto modo, se conjugaba la privacidad con la vecindad"). A partir de este momento, el narrador se refiere en repetidas ocasiones al lugar ocupado por Bartleby como "su privacidad" ("his privacy"). Pero cuando, intrigado por el misterio, se decide a violar esa privacidad —alegando, igual que en el epílogo, la necesidad de "satisfacer su curiosidad"—,<sup>20</sup> él mismo comprende que no hay tal cosa (Bartleby no tiene nada de su propiedad: vive en casa de otro y su mesa-alcancía es también de otro).<sup>21</sup> La mesa es metáfora del mismo Bartleby: como él, no tiene nada (de interés) en su interior, nada personal u original. No es nadie en particular, no tiene privacidad porque no es un individuo privado. Tal es otra de las fórmulas que Bartleby repite insistente: *I am not particular.*<sup>22</sup> No tiene nada dentro: su aparente privacidad está totalmente vacía.

Cuando el abogado dice que Bartleby "no ha dejado nada", se olvida de sus copias, las copias que ha hecho para él mientras escribía. ¿Por qué no acude a ellas en busca de respuesta? Porque sabe que son letra muerta, que en ellas no ha puesto Bartleby nada de sí mismo —salvo su letra, pero, al ser un es-

---

<sup>20</sup> "The gratification of no heartless curiosity, I thought I."

<sup>21</sup> "Después de todo" —se dice el abogado, para eliminar su mala conciencia de violación de intimidad—, "la mesa es mía, y también su contenido, de manera que puedo aventurarme a registrar su interior" ("Besides, the desk is mine, and its contents, too, so I will make bold to look within").

<sup>22</sup> También esta fórmula se repite varias veces, pero es digno de nota que aparece cuando el abogado le propone trabajar como secretario; Bartleby rechaza esta propuesta, pero añade inmediatamente "I am not particular" (es decir, si no quiere trabajar como secretario no es porque se considere un individuo privado que no podría ser secretario porque, en todo caso, sería él quien tendría que tener secretario: no quiere ser secretario pero tampoco tener secretario, no tiene ningún secreto que guardar).

cribiente, ésta no debe tener nada de personal, debe ser un estereotipo-. No hay que perder de vista la relación entre esta repetición mecanizada de fórmulas legales y la reiteración obsesiva, por parte de Bartleby, de su propia fórmula vacía de sentido, "I would prefer not to". El abogado, precisamente por serlo, tiene que interpretar el sentido de esas fórmulas legales; Bartleby no tiene que interpretar nada, sólo copiar, puede perfectamente –hasta debe– soslayar cualquier intromisión del sentido, tiene que abstenerse de comprender, no tiene que ser *literario* sino simplemente *literal*. El escritor –literato e intérprete– tiene forzosamente que *leer* lo que escribe (y comprenderlo mejor o peor desde esa lectura solitaria, silenciosa e interior que caracteriza a la literatura); el escribiente sólo tiene que *verlo*, tiene que actuar mecánicamente, sin comprender, sin leer, sin interiorizar ni interpretar, el escribiente tiene que resistir a cada paso la presión de su entendimiento que le impide a interpretar, tiene que repetirse a sí mismo, cada vez que se siente inclinado a comprender algo de lo que escribe: *I would prefer not to*. O, lo que es lo mismo, *Bartleby es una de esas copias que se pueden ver pero no leer ni comprender*,<sup>13</sup> no es un original (una persona, un personaje) sino una copia, no es un espíritu encarnado sino sólo un pergamo desalmado, letra muerta (los espíritus no tienen espíritu, y el espíritu de los copistas sólo puede ser una letra). La traducción *literal* de esa *Dead Letters Office* (que *interpretamos* como "Oficina de cartas no reclamadas") en donde se rumorea que Bartleby trabajaba es: *Departamento de Letras Muertas*.

Sólo comprendiendo que Bartleby mismo es una fórmula, una letra muerta, podemos comprender su relación con los muros y las paredes, relación que, como ya hemos visto, no es la

---

<sup>13</sup> Recuérdese que el abogado insiste en que lo que cuenta de Bartleby no es lo que ha comprendido, sino lo que ha visto con sus propios ojos.

de una "defensa de la privacidad". Al contrario, más bien quienes están "tras los muros" (de la cárcel) son los que carecen de privacidad. La Pared está presente en todo el relato, desde el mismo título, cuya forma completa original (en la revista *Putnam's Monthly Magazine* de Noviembre de 1853) era: "Bartleby, the scrivener: a Story of Wall Street", es decir, *al pie de la letra*, "un relato de la calle de la Pared" (el subtítulo fue eliminado en la edición posterior, considerada canónica, en *The Piazza Tales*, 1856); y, como acabamos de recordar, la mesa de Bartleby está situada junto a una ventana que da a un muro, y separada de la del abogado por un panel. También hemos señalado que el narrador le describe a menudo como entregado a sus "dead-wall reveries", lo que *interpretamos* como "ensoñaciones de pared ciega" pero que, *literalmente*, significa que está "absorto en la pared muerta". La querencia de Bartleby por los muros se completa con los de la prisión en donde es encerrado. Se diría que Bartleby muere por falta de muros. Su desgracia comienza cuando los encargados de la mudanza le "desnudan" retirando el panel verde tras el que se ocultaba, privándole del encierro, que es su condición vital, y dejándole al descubierto, como "el inquilino inmóvil de una habitación vacía"; al ingresar en prisión sin estar acusado ni condenado por ningún delito, se le permite vagar ("wander") por la cárcel a su antojo (es decir, se le priva otra vez de las paredes ciegas, su condición vital), y el abogado que acude a entrevistarse con él le encuentra, en el patio, de cara a la pared ("his face towards a high wall"); finalmente, elige, para su último reposo, acurrucarse junto a la base de los muros de la cárcel.<sup>4</sup> Pero no es "el otro lado del muro" lo que Bartleby busca, sino el muro mismo, la pared ciega. Primero, porque un espectro necesita un muro en el que aparecer, una sombra necesita una pared

---

<sup>4</sup> "Strangely huddled at the base of the wall."

en la que proyectarse; pero, sobre todo, porque una letra necesita una superficie en la que inscribirse, un folio en el que reposar. El propio Melville sugiere esta clave cuando explica que, al final de la mudanza, el biombo de Bartleby –la última pieza que se saca del despacho– es retirado “being folded up like a huge folio” (“plegándolo como un enorme folio”): el panel, la pared de la calle o los muros de la prisión son las hojas de papel en donde yace la letra muerta llamada Bartleby.

### III. LA DECLINATORIA

Todo cuanto su empleador, que narra su historia, obtiene de Bartleby son negativas o, más exactamente, denegaciones, *declinaciones*. Bartleby no se defiende de la curiosidad con la solidez de un muro que se yergue recto contra los ataques, sino con el declive o la inclinación de un talud por el cual se deslizan hasta anonadarse todas las preguntas, todas las órdenes, todas las sugerencias, todos los requerimientos. Las negativas de Bartleby no son protestas contestatarias de un rebelde, sino amables dilaciones de quien declina una invitación con las buenas maneras de un hombre educado que difícilmente pierde la compostura. Bartleby *declina* cotejar los manuscritos que ha copiado, *declina* acercarse a la oficina de correos o avisar a otros empleados, *declina* recibir al abogado un domingo por la mañana en su propia oficina, *declina* decirle dónde nació o cualquier otra cosa sobre si mismo, *declina* darle respuesta alguna, *declina* ser razonable, *declina* abandonar la oficina y rechaza todo alimento que no sean sus bizcochos de jengibre, *declina* hacer cualquier cambio de estado o situación, *declina* seguir escribiendo, *declina* aceptar cualquier empleo,

*declina* la invitación del abogado para irse a vivir con él a su casa... Parece, en fin, replegarse de tal modo sobre sí mismo —tras un muro de silencio o, en todo caso, de fórmulas lingüísticas equivalentes al silencio, al sinsentido— que no podría obtenerse, a partir de esos retazos de acontecimientos que el narrador relata, otra cosa que una suerte de fragmentaria biografía negativa: Bartleby sólo puede definirse por todo aquello que no prefiere, por todo lo que declina, por la pared de silencio o de sinsentido que propaga a su alrededor, por la invisible barrera inclinada que segregá y que desvía todos los empeños de que se "abra a los demás"; de la identidad de Bartleby sólo puede saberse lo que ella no es, la vida de Bartleby (al ser mera exterioridad, piel sin cuerpo) sólo se puede contar desde fuera, por los bordes, por lo que no hace, por todo aquello que rechaza y que, más que estrellarse contra el muro, se desliza por su pendiente, como en aquella canción de John Lennon —verdadero ejercicio de teología negativa, pues la canción se titula precisamente "Dios"— que se compone de una larga serie de declinaciones o rechazos, de una larga serie de términos precedidos siempre de la fórmula *I don't believe in...* Pero, a diferencia de lo que ocurre en esa canción (que la incredulidad afecta a muchas cosas pero deja a salvo una, sacrosanta y bien poco original: el mismísimo yo (*I just believe in me... that's reality... dream is over*), fundamento inconcusso de la realidad que anula todo sueño, ilusión o fantasía, como otrora le sucediese a Descartes, la pesadilla de Bartleby no concluye con un despertar a la realidad. Cuando el abogado acude a visitarle por segunda vez a la cárcel, uno de los guardias le dice que está "durmiendo en el patio". Y, en efecto, según reconoce el narrador, "de no ser por sus ojos vidriosos se hubiese dicho que dormía"; todavía después de haberle cerrado los párpados, el abogado tiene que oír la pregunta: ¿Está durmiendo, no? ("Eh —He's asleep, ain't he?"). El plano inclinado,

por el cual todos los intentos de obtener información se han deslizado hacia la nada, se encuentra entonces en equilibrio.

En defensa de la teología negativa, Tomás de Aquino argumentaba que de Dios —quien tampoco es un “particular”— se puede predicar su ser únicamente, pues su definición es imposible: “Esto no significa que estemos reducidos por ello a un silencio completo. A falta de alcanzar la esencia de Dios, se puede intentar determinar lo que no es... podemos recoger un número más o menos considerable de diferencias negativas que nos harán conocer, cada vez con mayor precisión, lo que no es... Al distinguir la esencia desconocida de un número creciente de otras esencias, *cada diferencia negativa determina con mayor precisión la diferencia precedente y limita cada vez más el contorno exterior de su objeto*”.<sup>5</sup> Esto es lo que, perversamente, ocurre en el régimen de ontología negativa en el que aparece Bartleby: cada preferencia negativa, cada anuncio acerca de lo que Bartleby prefiere no hacer es una nueva inclinación de la pendiente del muro, y por ello el ángulo se va agrandando con cada nueva declinación, con cada rechazo, hasta tornarse del todo insoportable; cuando Bartleby declina por primera vez, todavía estaría a tiempo de *enderezar* la situación, de *corregir* el absurdo que introduce; incluso podría hacerlo aún después de la cuarta o la quinta declinación, pues el abogado no deja de ofrecerle la oportunidad de *rectificar* hasta el último momento;<sup>6</sup> pero su insistencia lleva a un enrarecimiento tal —a una tal determinación de su “contorno exterior”— que

<sup>5</sup> E. Gilson, *El Tomismo*, trad. cast. F. Múgica, EUNSA, Navarra, 1978, pp. 160-161.

<sup>6</sup> “Say now, you will help to examine papers to-morrow or next day: in short, say now, that in a day or two you will begin to be a little reasonable —say so, Bartleby”: “Dime que mañana o pasado mañana ayudarás a comprobar documentos: dime, en fin, que en un día o dos empezarás a ser un poco razonable, dímelos, Bartleby.”

le coloca en un punto de no retorno (hay que trasladarle a la cárcel –"the Tombs", *literalmente*: la tumba–) y, con la última negativa –el rechazo del alimento: "preferiría no comer hoy"–, el ángulo se cierra completamente y Bartleby cae al suelo: digamos que su "esencia" (su identidad) queda entonces "perfectamente delimitada" en sentido negativo, su cara externa –y no tiene otra– queda perfectamente determinada, Bartleby escapa completamente de la curiosidad, se pierde irremediablemente para la literatura. Parafraseando a Pierre Aubenque, diríamos que *la negación de la Literatura se convierte aquí en literatura negativa*,<sup>7</sup> determinación del objeto –en este caso, del sujeto, del personaje– por sus bordes externos, por su piel.

Se llama *declinatoria* a un acto jurídico (relacionado con la inhibición y el desistimiento, ambos plausibles traducciones del "prefer not to") que tiene la forma de una petición, y mediante el cual un litigante declina el fuero o rechaza al juez que actúa en su caso. El formulismo de Bartleby ("I would prefer not to") es declinatorio porque, en efecto, aunque no significa nada, consigue hacer algo (exasperar, desesperar o provocar perplejidad y enrarecimiento, del mismo modo que las fórmulas de la teología negativa no dicen qué sea Dios pero hacen el vacío a su alrededor). Ahora bien, si el efecto de esta fórmula es más cómico que trágico, y si en ella, como observa Deleuze, no hay ninguna incoherencia gramatical, esto sucede porque lo que su uso produce es una *infracción pragmática*: la frase, perfectamente

---

<sup>7</sup> Aubenque utiliza dos veces esta expresión, primero para referirse a la teología ("la negación de la teología deviene teología negativa") y luego a la ontología ("la negación de la ontología se identifica con el establecimiento de una ontología negativa"), aunque matiza que, en este segundo caso, la negación es doble: "no revela sólo la impotencia del discurso humano, sino la negatividad de su objeto" (y este es, desde luego, el caso de Bartleby). Vidal. *El problema del ser en Aristóteles*, trad. cast. Vidal Peña. Taurus, Madrid, 1974, pp. 466-467.

correcta en el nivel sintáctico, es, para empezar, incompatible con la situación en la que se utiliza. La orden de un jefe a uno de sus empleados no es algo que pueda contestarse en términos de preferir o no preferir, no es una amable invitación que se pueda declinar sino, entre otras cosas, un marcador performativo de rango –quien da órdenes a otro señala así su superioridad jerárquica–, y esto es lo que despierta las burlas de los demás escribientes (“¿Preferir not, eh?”, ellos también preferirían no trabajar...). Ahí se da, pues, una efectiva denegación de la sumisión, una declinatoria, un no-reconocimiento o una impugnación de la jurisdicción: quien contesta a una orden como si fuera una invitación se resiste a aceptar la obediencia debida al estatus; Bartleby rechaza que el abogado tenga autoridad para darle órdenes o fredo para juzgarle. Pero es que, en segundo lugar, la negativa de Bartleby es también autoironía. “Preferiría no hacerlo” es, como ya hemos señalado, un eufemismo: no es que el escritor prefiera no hacer literatura con Bartleby, es que no puede hacerla. En el mismo sentido, todas las cosas a las que Bartleby se niega son cosas que, en realidad, no puede hacer –justamente porque no es un particular, porque no es nadie en particular–: no es que sea mejor (preferible) no hacerlo, es que no es posible hacerlo (la ironía reside aquí en preferir lo necesario a lo imposible), porque no tiene opciones ni alternativas, rechaza toda interpretación, anula la hermenéutica, es irremediable e irrecuperable. ¿Cómo podría una letra muerta admitir diálogo alguno?<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> En una curiosa declaración, Gadamer señala a Derrida –el centro de cuya reflexión está ocupado justamente por la escritura– como su Bartleby particular: una objeción viva contra su tesis del diálogo hermenéutico; como le sucede al abogado con Bartleby, Gadamer entiende que el problema de Derrida es que *prefiere no dialogar*, “que la diferencia entre Derrida y yo mismo es que yo me quiero entender con él hablando ambos [lo que es imposible debido a la incapacidad de Derrida para el diálogo]” (C. Dutt, *En conversación con H.G. Gadamer*, trad. cast. T. Rocha, Tecnos, Madrid, 1998, pp. 66-67).

A Bartleby se le puede internar en la cárcel, pero no se le puede juzgar (en cierto modo, su problema, el problema de su "ontología negativa", es inverso al de la teología negativa: no es su magnitud infinita lo que le aparta de la literatura sino, al contrario, su insignificancia, su crimen es demasiado pequeño, todo fuero que se le pudiese aplicar sería excesivo y exorbitante para él), así que no hay más remedio que condenarle sin juicio y, de hecho, injustamente y sin culpa, o sin más culpa que esa insistente frasecilla, lo cual (condenar a inocentes, imponer penas sin crimen) constituye una de las más graves infracciones para un Estado de Derecho.<sup>7</sup> Bartleby es uno a quien no se puede hacer justicia, tan inocente que no se deja juzgar, y lo único que de él se condena es, precisamente, su inocencia (su falta de historial delictivo o clínico, su falta de personalidad). ¿No tiene todo esto mucho que ver con la imposibilidad de convertir a Bartleby en literatura? ¿No es Bartleby uno de esos "hombres infames" de cuyas vidas Foucault aseguraba

---

<sup>7</sup> Deleuze ha señalado que Bartleby, dentro de las familias de personajes de Melville, pertenece a la estirpe de los Inocentes, de la que también forma parte Billy Budd. La comparación, ya lo hemos sugerido, es fructífera, pues también Billy Budd tiene una "dificultad de palabra" que será su perdición. Billy, una de tantas víctimas de la leva forzosa de Su Majestad, que ha navegado en un barco llamado "Derechos Humanos" (recuérdese la afirmación de Rimbaud: "hablo de familias como la mía, que se lo deben todo a la Declaración Universal de Derechos del Hombre"), es víctima de la inquina del maestro armero Claggart, que le acusa injustamente ante el Capitán. Cuando el marinero es llamado a presencia de ambos para responder a las acusaciones, su tartamudez le impide hablar e, indignado contra Claggart, le zarandeá, provocándole accidentalmente la muerte. En estas condiciones, y a pesar de estar convencido de su inocencia, el Capitán Vere no tiene otra alternativa que ordenar su ejecución; y, tratándose del castigo de un inocente, no hay manera de salvar ni siquiera su alma: el capellán que le asiste en sus últimos momentos ve en él a "alguien a quien, aun en los confines de la muerte, sentía que no podría jamás convertir a una doctrina" (ed. cit., p. 135).

que "han conmovido en mi interior más fibras que lo que comúnmente se conoce como literatura... esas vidas íntimas convertidas en brasas muertas en las pocas frases que las aniquilaron... No son quasi-literatura, ni subliteratura, ni tan siquiera el esbozo de un género; son fruto del desorden, el ruido, la pena, el trabajo del poder sobre las vidas y el discurso que verbaliza todo esto".<sup>10</sup>

La imposibilidad de encerrar a Bartleby entre rejas es la imposibilidad de enterrarlo (recordemos que el narrador se refiere a la cárcel como "la tumba"): es un encarcelado sin crimen —"cargar con la pena sin tener la culpa: he ahí lo divino", así decía Nietzsche—, un muerto en vida o un alma en pena, como esos desdichados cuyos avisos colecciónaba Foucault, un inocente que, sin embargo, no puede ser salvado ni, en rigor, condenado, y por tanto no se le puede enviar al infierno sino únicamente al limbo. Su único pecado es, como decíamos, la inocencia, y quienes han cometido "el menor de todos los pecados" (*quod inter omnia peccata minimum est*) son privados de la gracia, pero "la privación de la gracia no tiene razón de culpa, sino de pena (*privatio enim gratiae non habet rationem culpae, sed poenae*)", pues donde hay menos de voluntario hay menos de culpa".<sup>11</sup> No obstante, el limbo, en cuanto pena, sólo puede ser una zona —precisamente la zona exterior del infierno. Según la doctrina del Concilio de Cartago, en el Juicio Final, "quien no esté a la derecha de Cristo estará indudablemente a su izquierda". Y por esto Bartleby dcambula por el patio de la prisión, fuera de las celdas ("Allí le encontré", de-

---

<sup>10</sup> Foucault, *La vida de los hombres infames*, Ed. La Piqueta, Madrid, 1990, pp. 175-202.

<sup>11</sup> Tomás de Aquino, *Comentario al Libro II de las "Sentencias"*, Art. 1, Resp. (trad. cast. F. Barbado et al., *Suma Teológica*, B.A.C., Madrid, 1960, Tomo XVI, pp. 664 y ss.).

clara el abogado, "de pie, solo, en el patio más tranquilo ..., mientras, a su alrededor, entre las apretadas rejas de las ventanillas de las celdas, me pareció ver cómo le acechaban las miradas de ladrones y asesinos"), es decir, en los confines del infierno.

En este sentido, la declinatoria de Bartleby ("No tengo nada que decirle", *I want nothing to say to you*) expresa, como todas, una petición: reclama el derecho (de los inocentes) a no declarar, el derecho al silencio. Quienes le "conocen" apenas pueden verle (pasa inadvertido), pero ante todo no pueden "leerle" (comprenderle), y cuando habla lo hace sin decir nada. Como una partitura escrita en una clave desconocida, prefiere no ser interpretado. Declina toda interpretación. Se atiene a la letra (como Rimbaud cuando, contestando a una carta de su madre que, alarmada tras la lectura de *Una temporada en el infierno*, le preguntaba qué significaba todo aquello, qué había querido decir con ese poema, responde lacónicamente: "literalmente lo que dice"). Para ello tiene que poner en entredicho un principio ya establecido con claridad por Descartes:<sup>4</sup> que toda percepción contiene, normalmente, un juicio (digámoslo más claramente: un prejuicio), que ver y, en general, percibir, ya es —aunque inadvertidamente— leer y, por tanto, comprender, interpretar y juzgar. Contra esta doctrina —sobre la que se apoya toda la hermenéutica— sólo se puede presentar como excepción aquello que *pasa desapercibido*.<sup>5</sup> El co-

---

<sup>4</sup> En las "cuartas respuestas" a las objeciones de Arnauld contra las *Meditaciones Metafísicas*.

<sup>5</sup> Leibniz, por ejemplo, alegaba el caso de las micropercepciones inconscientes o de los estados de desmayo: si, tras un desvanecimiento repentino o al despertar del sueño, nos hacemos repentinamente conscientes de nuestras percepciones, esto significa que ellas ya estaban allí —aunque sin ser juzgadas, interpretadas ni comprendidas, como algo que pura y simplemente era— durante nuestra ausencia.

pista ideal, según decíamos, es justamente aquel que ve la letra y la escribe (la copia) sin leerla, comprenderla ni interpretarla, pues carece de interioridad. El copista ideal es el que pasa desapercibido, aquel cuya presencia —y sobre todo su personalidad— no deja huella en lo que copia. Una suerte de máquina de escribir. Y, como ya hemos notado, no hay mejor ejemplo de "negación de la literatura" que la actividad de taquigrafos, estenotipistas y mecanógrafos: se limitan a registrar lo dicho, literalmente, sin interpretar. Y, del mismo modo que un condenado sin juicio es una grave anomalía jurídica, una percepción sin juicio es una grave anomalía epistemológica.

Se trata, pues, de esto: Bartleby es lo que se resiste a la interpretación. Cuando Platón se quejaba de los peligros de la escritura (con respecto a la oralidad perdida) quería ya, sin duda, decir que la palabra corre el riesgo de perder su significado propio o recto en cuanto se escribe, porque al hacerlo (al trasladarse desde una situación determinada a esa especie de "no lugar" que es la página, el folio o la tablilla) *pierde su contexto*. De un modo distinto, pero no contrario, la doctrina moderna del significado contrapone la hermenéutica a la literalidad apelando precisamente a una "recta interpretación" que sólo puede confirmarse por su contexto (la totalidad del texto si se trata de una frase escrita, la situación de habla si es una locución pronunciada, o bien la tradición —otros textos y situaciones— y la proyección hacia el futuro si se trata de una obra del presente). Y esto es lo que rechaza la obstinación de Bartleby: es una letra que *declina todo contexto*, y por ello sus frases son siempre incoherentes desde el punto de vista pragmático, son inadecuadas a la situación. Bartleby se resiste a relatar su pasado o a aceptar algún proyecto de futuro porque sabe que, si lo hace, será inmediatamente interpretado (por el abogado, representante en la narración de la intención hermenéutica) en función de ese pasado o de ese futuro, se le ha-

rá una biografía, se neutralizará su literalidad, la literalidad de su frágil existencia presente apelando a su pasado o a su porvenir, se encontrarán en sus intenciones o en sus recuerdos las raíces de su comportamiento actual, y con ello se mancillará su inocencia.

Sin duda, un signo sólo puede tener un significado recto si se aquilatan lo más estrictamente posible su contexto y sus circunstancias (y éste es el problema de Bartleby y de su falta de historia: es una letra que no parece tener contexto ni circunstancia alguna, y por ello no tiene significado recto sino sólo inclinaciones, declinaciones). Pero, ¿quiere decir eso que el sentido viene del contexto? Apelemos a un ejemplo de Rafael Sánchez Ferlosio: en las cocinas antiguas había casi siempre una piedra, piedra que, *a primera vista*, se identificaba como siendo "evidentemente" la piedra de macerar la carne. Preguntado alguien sobre el particular, hubiera dicho: "es la piedra de macerar la carne, la he visto con mis propios ojos". Pero la evidencia se debilita —es decir, comprendemos que en esa percepción iba incluido un juicio o un prejuicio— si reparamos en que, trasladada al despacho, esa piedra se convertiría en un pisapapeles (que también afirmaríamos haber visto "con nuestros propios ojos"). En el dormitorio, la misma piedra sería un recuerdo de una memorable excursión por la provincia de Guadalajara. Y aún llevada al salón (y encerrada en una vitrina de cristal) se convertiría en una curiosidad mineralógica. Esto parece reafirmarnos en la idea de que ver es leer (la misma piedra es interpretada de diferentes maneras), y de que hacemos diferentes lecturas (o sea: atribuimos diferentes significados al nombre "Piedra") en función del contexto o, lo que parece venir a ser lo mismo, de acuerdo con la función a la que destinemos el útil. Una vez más: sólo hay sentido propio o recta interpretación si se determina el contexto.

En tal caso, si el significado es relativo al contexto (y, por tanto, la verdad se define como coherencia en el contexto), aquí se ofrecen ya dos posibilidades que señalan una opción: a) ¿hemos de decir que se trata de *la misma* piedra en *diferentes* contextos, es decir, del *mismo* nombre con *diferentes* significados (rectos, propios)? O bien, b) dado que el contexto determina la función y el significado, ¿hemos de decir que se trata realmente de *diferentes* piedras y *diferentes* nombres (todos ellos *propios*)? Ésta parece una "pseudocuestión" de esas que Quine juzgaría como de "diferencias metafísicas insondables". Sin embargo, se siguen consecuencias diferentes en caso de adoptar una u otra opción de la alternativa: la opción a deja abierta la posibilidad de que "algo" (aunque sea un algo muy vago y nebuloso) "supere" la diversidad ilimitada de los contextos; la opción b convierte la "diferencia específica" (la función) de la piedra en cada contexto exactamente en su *identidad* sustantiva o esencial (dicho de otro modo: convierte el atributo "de macerar la carne" en un predicado analíticamente incluido en el sujeto "piedra", y la interpretación correspondiente en recta interpretación o sentido propio). De este modo, cada habitante de una de esas esferas o contextos podría hacer bandera de sus significados propios y rectos –denotativos– y contraponerlos como "incommensurables" (en el sentido de Kuhn) con respecto a otros contextos. Y entonces podríamos encontrarnos con una "guerra de ficciones" incompatibles –el conflicto de las interpretaciones– en la cual no habría razón para preferir un contexto a otro o –lo que sería lo mismo– una piedra a otra, porque ello sería tan absurdo como considerar que la piedra del dormitorio es "más verdadera" que la de la cocina, o que la piedra del salón es "más inmoral" que la del despacho. Ésta es la situación en la cual normalmente se encuentran los abogados en un proceso judicial: cada una de las "partes" hace una interpretación diferente de la letra (de las de-

claraciones de los testigos, recogidas por los taquígrafos y copistas) en virtud de su contexto y de sus circunstancias. No resulta muy difícil imaginar a los habitantes autóctonos del dormitorio, de la cocina, del salón y del despacho, enzarzados en una disputa en la cual terminarían tirándose a la cabeza unos a otros las piedras de sus identidades irreductibles –en el peor de los casos– o –en el mejor– emprendiendo uno de esos litigios irresolubles que Lyotard llamaba *diferendos*.

Sólo escapamos de esa trampa conservando la "piedra sin identidad" –esa letra muerta, sin interpretación, llamada "Bartleby"–, o sea, sin contexto, esa piedra que es la misma, antes de haber recibido ninguna determinación o apellido contextual, una piedra caracterizada sin duda por su "pobreza denotativa" o por su "baja intensión", una piedra de baja intensidad (y por ello no demasiado eficaz como arma arrojadiza) que, sin embargo, no es tan pobre como para identificarse con la nada (sería, después de todo, una piedra con unas pocas características "comunes" a las piedras de macerar, los pisapapeles, los *souvenirs* y las curiosidades mineralógicas), aunque hay que aceptar que sería lícito considerarla, debido a su indeterminación y a su indigencia semántica, "una piedra cualquiera" (en el bien entendido de que su "ser cualquiera" [–x] o su "cualquieridad" no significan aquí otra cosa que su "libertad" y su "independencia" con respecto a los contextos que, al restringir su significado, anularían esa libertad), una mera letra sobre un folio. "Una piedra cualquiera" quiere decir una letra que no tendría ningún significado denotativo o recto, o propio, lo que no es lo mismo que no tener carga semántica en absoluto: se trataría de una letra cuya carga semántica sería una estela confusa de connotaciones (por así decirlo, llevaría implícitas en sus vetas y en sus manchas todos los contextos posibles, incluidos los incompatibles, incommensurables o incompatibles, constituyendo el embrión de un "motivo" para hacer cesar la guerra entre tribus contextuales al hacer aparecer "al-

go" [cualquier cosa=x] que todas ellas tienen en común, aunque declinaria identificarse con este o con aquel significado propio de tal o cual contexto). En este mismo sentido, Bartleby el oficinista es un hombre cualquiera (no un particular), sin propiedades ni identidad recta (sólo sabe declinar), tan común que no se identifica con ninguna comunidad, tan impropio que carece de privacidad. Un hombre cuya función no se puede determinar.

Pues bien, a esa carga semántica connotativa e implícita, de baja intensión, a esa cualquieridad, y a esa libertad "trascendental" de la letra con respecto a todo contexto empírico se le podría llamar *el sentido literal* de la piedra o, si se quiere, del nombre "Piedra". Ningún sentido explícito, ninguna denotación (por eso con este arma no pueden hacerse detonaciones), no es lo mismo que ningún sentido en absoluto, sino que es lo mismo que cualquier sentido, exactamente cualquier sentido; esta piedra no es una piedra cualquiera, sino *exactamente cualquier piedra*, que es la primera (y la única) que es legítimo arrojar, porque es la piedra del que está libre de culpa, libre de contexto, libre de identidad. El sentido literal es irreductible a ningún significado propio o recto. Y aquí vuelvo a apelar a un ejemplo de Sánchez Ferlosio, Don Quijote convirtiendo en yelmo la bacía del barbero: "Otro salto tan grande te hizo falta, bacía, para llegar a ser bacía, como el que ahora te hacen dar para ser yelmo". Captar la "falta de significado" (recto, propio, contextualmente determinado) de la letra (o de la bacía, su capacidad para "llegar a ser" cualquier cosa, su falta de identidad explícita, denotativa o contextual) es también captar su exceso de significante (connotacional, implícito), su "aureola metonímica" ilimitada.<sup>4</sup> Y asimismo, decir de Bartleby que no tie-

---

<sup>4</sup> Sobre todos estos aspectos, *Cfr. R. Sánchez Ferlosio, "Comentarios" a L. Malson, *Los niños salvajes*, Alianza, 1973, *passim*. (parcialmente reproducido en "Sobre la transposición", en *Ensayos y Artículos*, Ed. Destino).*

ne identidad o que no es nadie en particular, no es lo mismo que decir que no es nadie en absoluto sino que es *un* cualquiera.

En pocas palabras: esa piedra cualquiera —la piedra en sentido literal, la que es literalmente piedra y nada más— que escapa, como Bartleby de la curiosidad, a todo contexto empírico, es la fuente de la que mana la capacidad de descubrir un nuevo significado (es decir, un nuevo contexto: un nuevo planeta del sistema solar, un nuevo sentido para la bacía de barbero o una nueva acepción del término “dignidad humana”), y es la condición que impide que las restricciones contextuales (a cuya necesidad nada debe oponerse) puedan cerrar absolutamente el campo o, lo que es lo mismo, la condición que impide que alguien pueda decir: “y estos son todos los contextos posibles” (ni siquiera “y éstos son todos los contextos reales”: puede haber un contexto aún no descubierto que la piedra cualquiera pueda sugerir desarrollando alguna de las connotaciones implícitas que alberga). Un contexto (empírico, explícito, denotativo: el dormitorio, la cocina o el salón) no es más que el mínimo de condiciones restrictivas requerido para captar algo que está por completo fuera de contexto, que no es empírico, ni explícito, ni denotativo, ni dormitorio, ni cocina, ni salón ni despacho: otra habitación, una habitación cualquiera y, sin embargo, una diferencia, una singularidad (¡no una identidad!): una letra (muerta, no interpretada). La ritual repetición del “I would prefer not to” no es otra cosa que la manifestación de su carácter ceremonial,<sup>16</sup> es decir, de su ca-

---

<sup>16</sup> “Toda ceremonia... es siempre, y por naturaleza, ‘*lettre*’. texto, repetición; no tiene *primera vez*. Ni siquiera las ceremonias personales, como los tiernos ritos que, especialmente a la hora de acostarse, suelen exigir, con admirable rigor litúrgico, los niños a sus padres —y que por esto mismo merecen plena-

rácter de copia radical, de sustantivamente no-original, puesto admirablemente de relieve por el derecho de los inocentes a atenerse a la letra y a rechazar todo juicio de intención.

Elevando de categoría las antes mencionadas opiniones de Pascal y Benjamin, escribía Ortega que "El hombre enajenado de sí mismo se encuentra consigo mismo como realidad en cuanto *Historia...* se ve obligado a ocuparse de su pasado, no por curiosidad ni para encontrar ejemplos normativos, sino porque *no tiene otra cosa*". ¿Qué decir, entonces, del que no tiene siquiera Historia, del que no puede contar su vida, si "para comprender algo humano, personal o colectivo, es preciso contar una historia"?\* ¿Habrá que declararle no-humano? La biografía (personal o colectiva) forja la personalidad de un individuo, así como la novela forja, al contar su historia, al personaje. ¿Qué decir, entonces, de todos aquellos cuyas vidas no pueden ser convertidas en literatura, de todos aquellos cuya historia no se puede contar ni novelar, de todos aquellos de quienes no ha quedado más que su nombre y, si acaso, algunos formulismos huecos y vacíos? Como le sucede al abogado con Bartleby, las gentes de bien se sienten inclinadas a la piedad o a la compasión hacia estas personas, pero esta piedad se convierte en indignación cuando los encausados se niegan a hablar, cuando *prefieren no contar su historia*.

"Se nos presentan hechos comprobados, un individuo que los reconoce y que acepta por tanto la pena que se le va a imponer... Y, sin embargo, la maquinaria se atasca, sus engrana-

---

mente llamarse ceremonias—, pueden jamás haber tenido *primera vez*: proceden, con toda probabilidad, de palabras, de actos o de gestos que algún día tuvieron que ser dichos o hechos, oídos y aceptados por vez primera, pero que tan sólo en su repetición —esto es, en una condición esencialmente ubicua— pudieron adquirir los caracteres de lo ceremonial" (R. Sánchez Ferlosio, "El caso José", en *Ensayos y Artículos*, II, cit., pp. 173-174).

\* *Historia como Sistema*, Obras Completas (Ed. Alianza), tomo VI.

jes se agarrotan. ¿Por qué? Porque el culpable se calla. Su silencio, no obstante, no se refiere a los hechos, a las circunstancias, al modo en que se desarrollaron los acontecimientos o a lo que pudo haberlos provocado. Nada de eso. En realidad, el culpable se calla, se escabulle ante una cuestión esencial para un tribunal de nuestros días...: '¿Quién eres tú?'... No basta con que el acusado responda a esta pregunta: 'Soy el autor de los delitos que se me imputan, eso es todo. Juzguen, puesto que es su obligación, y condénenme si les parece'. Al acusado se le pide mucho más, mucho más que el reconocimiento de sus acciones, se le exige una confesión, un examen de conciencia, una explicación de sí mismo, una aclaración de lo que él es. La maquinaria penal ya no puede funcionar simplemente con la ley, con la infracción y con un autor responsable de los hechos. Se necesita algo más, se requiere un material suplementario. Los magistrados, los miembros del jurado, y también los abogados y el ministerio fiscal, no pueden realmente desempeñar su papel más que si se les proporciona otro tipo de discurso: aquel que el acusado expresa sobre sí mismo, o aquel que, por medio de sus confesiones, recuerdos, confidencias, etc., es posible articular acerca de él. Si este discurso falta, el presidente del tribunal se acalora, el jurado se pone nervioso. Se presiona, se coacciona al acusado porque no sigue el juego... Un abogado defensor hizo esta sorprendente reflexión –la cito de forma aproximada–: '¿Se puede condenar a muerte a alguien que no se conoce?'."

Es sabido hasta qué extremo ha llegado en nuestros días esta situación. Los condenados a muerte y los grandes crímina-

---

<sup>17</sup> Foucault, "La evolución de la noción de 'individuo peligroso' en la psiquiatría legal", *Déviance et société*, vol.5, n.4, 1981, pp. 403-422, trad. cast. J. Valera y F. Álvarez Uriá, en *La vida de los hombres infames*, *op. cit.*, pp. 232-235.

les venden su historia a los imperios de la comunicación para que la conviertan en narración literaria o cinematográfica, cuando menos televisiva (para esos telefilmes que se anuncian con el rótulo: "basado en un hecho real"), y los procesos judiciales importantes son retransmitidos en directo por las cadenas más poderosas y en hora de máxima audiencia. Ya nadie se conforma con saber (qué pasó, quién lo hizo, etc.), todo el mundo quiere *comprender*, todo el mundo quiere consumir historias, interpretaciones, y ello realiza en la práctica la identidad teórica de ficción y no-ficción sostenida por la hermenéutica postgadameriana. Y no solamente se trata de los acusados, sino también de los testigos y de los miembros del jurado: también en sus casos es preciso conocer su personalidad, su historia, también a ellos es necesario primero comprenderles para decidir si están habilitados o no para juzgar o para decir la verdad. Contra el espíritu de las leyes ilustradas, que justamente establecían que el código debe valer para *cualquiera*, siendo ilícito tomar en cuenta la personalidad particular, así como que el jurado debe estar compuesto de *individuos cualesquiera*, la administración de la justicia se ha convertido en un choque de personalidades (que, por tanto, requiere toda una infraestructura de entrenamiento psicológico) y en un conflicto de interpretaciones.

Esto no sólo es terriblemente perverso, sino profundamente anti-melvilliano: por ejemplo, en *Billy Budd*, el capitán Vere *comprende* perfectamente la inocencia (personal) de Billy pero, ateniéndose a los hechos, y aún considerando que la personalidad del marinero no es la de un asesino, no tiene más remedio que dictar sentencia en su contra. Al contrario, la tendencia que se detecta en los procesos judiciales actuales parece indicar que, puesto que se parte de la base de que no hay hechos, sino únicamente interpretaciones, no se condena al autor de un hecho, sino a una personalidad (que, por tanto, tie-

ne que ser reconstruida con ayuda del reo), y que efectivamente puede ser condenada o absuelta incluso en ausencia de todo hecho. Quien prefiere no ser interpretado, no ser comprendido, quien se presenta como alguien sin personalidad, incomprensible, ininterpretable, sin historia y sin biografía, sin privacidad y sin pueblo, quien se niega, como los prisioneros de guerra, a decir otra cosa que no sea su nombre, quien se atiene a la literalidad de su nombre para defenderse de toda interpretación, quien no se aviene a tomar parte en el *show*, quien se resiste a decir quién es y a presentar la historia (la interpretación, la ficción, el contexto) que le excusa de sus hechos y le exime de responsabilidad, ése tiende a ser considerado algo más que culpable, porque su silencio es una declinatoria que delata la parodia en que se ha convertido la justicia, y estará condenado a vagar "entre ladrones y asesinos".

En su repaso histórico de la logística militar, Paul Virilio suele recordar la decadencia de las murallas y los escudos de combate en el momento en que se generaliza el uso de la pólvora de cañón, en una línea cronológica que desemboca (por ahora) en las llamadas "armas inteligentes", y señala que la función que antaño cumplía la muralla ha ido siendo progresivamente sustituida por el *camuflaje*; también nosotros podríamos invocar aquí una logística de la letra: la letra no se defiende de la interpretación (juicio o prejuicio que la derrumba como una bala de cañón) rodeándose de una muralla inexpugnable, sino pasando desapercibida, camuflándose (pues la letra es "barrida" siempre en beneficio de su significado) en su propia insignificancia. Bartleby el oficinista no se defiende de los poderes que pretenden juzgarle, leerle, interpretarle, comprenderle, buscarle algún contexto en el que tenga un significado recto y ya no pueda declinar, amparándose en las paredes de la privacidad, sino camuflándose como *cualquiera*: un hombre, al pie de la letra, lisa, llana y literalmente cualquier hombre; con ello

amplía su comunidad hasta rebasar todo contexto ("Ah, Bartleby! Ah, humanity!" son las últimas palabras del relato). Y ese rebasar libre de su voz repitiendo ritualmente sus declinaciones es, en sentido literal, su intimidad, su singularidad indómita: inenarrable, no biografiable, irreductible a información e incompatible con la argumentación.

Recapitulemos, pues. Mientras que el orden de la "literatura" (el mundo de los lectores-escritores) implica la construcción de personajes individuales con identidades privadas y argumentos originales (a un escritor se le puede acusar de plagio, delito que no es más viejo que la propia literatura,<sup>10</sup> pero, ¿quién acusaría de plagio a un copista, a un escribiente?), historias sustentadas sobre la trama biográfica de recuerdos y proyectos y cuya lectura exige esa dialéctica de la interpretación (el diálogo entre la resonancia interna del lector y su reconocimiento en lo escrito) inseparable de la figura del lector silencioso y del escritor-periodista, la "literatura negativa" o "no literatura", de la cual Bartleby es emblema, hecha de

---

<sup>10</sup> ¿Qué sobreviviría de Cervantes o de Shakespeare si tuviésemos que aplicarles los modernos criterios de "propiedad intelectual"? pregunta Miguel Morey en el texto antes citado: "debería atenderse a una consecuencia mayor derivada de la propiedad intelectual, grave y no tan obvia. Se trata del modo como se altera profundamente la *repetibilidad* de lo escrito (que es el modo mayor de lo que constituye el 'ser memorable' que la escritura le concede a la voz). Desde la transformación forzosa del estatuto de los procedimientos de reescritura legítimos (versiones, refritos, traducciones...), amenazados siempre por la nueva noción de 'plagio literario', hasta el primado y los prestigios de la originalidad, que moverá los afanes de toda vanguardia, pueden considerarse consecuencias directas de esta noción. Su paroxismo exanguie debe buscarse en la literatura académica curricular (propia al *publish or perish*), encenagada siempre en un mar de comillas, notas a pie de página, bibliografías secundarias, etc., que definen, no sólo un género literario nuevo, sino también un modelo de lo que en adelante se entenderá por 'rigor' en el trabajo del crítico o del intelectual" (*op. cit.*, pp. 104-105).

oralidad no literaturizada y de literalidad no novelable, se caracteriza por la pobreza interior de sus figuras, carentes de personalidad, por su pertenencia al círculo ceremonial de la repetición del sentido literal que corresponde al mundo del escribiente-copista y al ser de la letra (un ser con una débil actualidad sin pasado ni porvenir) que, en lugar de personajes con argumentos biográficos, genera espectros, fantasmas inverosímiles e impersonales.

Así pues, esta declinación de todo sentido *propio* –la falta de propiedad del sentido literal, como la falta de propiedades privadas de Bartleby–, definida en términos negativos como falta de personalidad o de privacidad, como pobreza (cualitativa) de información o de vida interior, es, en términos positivos, la liberación de todo contexto, la inocencia. Así como toda letra –todo sentido literal– es irreducible a la colección de sus interpretaciones correctas o de sus contextos de uso, todo hombre es irreducible a la colección de sus propiedades o a su privacidad de individuo particular e idéntico. La humanidad se repite (con la letra), no se lee. No es el núcleo de la personalidad ni el corazón del significado, sino solamente el borde impropio de ambos.

#### IV. CODA SOBRE EL NOMBRE "BARTLEBY": EL APOSTOLADO

Por todas estas razones, mucho más que un "nuevo Cristo" (Deleuze) o un "Mesías" (Agamben), Bartleby se me aparece como un apóstol, pues son los apóstoles (y no Cristo) quienes tienen por misión la escritura y la repetición de la palabra al pie de la letra (Jesús se puede permitir paráboles y alegorías, no así sus discípulos, que son gente llana). Una pequeña

indagación sobre el nombre "Bartleby" afianza esta sospecha. En el terreno de lo que Freud llamaría la "elaboración primaria", es fácil invocar que la expresión "Bartleby" es una transformación (leve) de la abreviatura del nombre del apóstol Bartolomé (Barthélémy). Es decir, "Bartleby" es una fórmula literal, escritural, no literaria. Las razones inmediatas para esta elección por parte de Melville podrían ser muy claras: aunque Bartolomé aparece mencionado entre los discípulos de Jesús solamente en los tres primeros Evangelios, es generalmente aceptado por los teólogos que se trata de la misma persona que en el Evangelio de Juan aparece entre los discípulos de Cristo con el nombre de Nataniel (hipótesis que se apoya en el hecho de que "Bartolomé" es sólo un patronímico que significa "hijo de Tolomeo", por lo cual nada se opondría a la figura de un "Nataniel, hijo de Tolomeo", fórmula similar a la que designa a otros apóstoles en los Evangelios). En el universo melvilliano, este nombre se asocia inmediatamente al de *Nathaniel* Hawthorne, cuya amistad y complicidad con Melville –aunque no exenta de ambigüedades– es sobradamente conocida por los críticos. Si, además, reparamos en que Hawthorne es autor de una narración titulada *La letra escarlate*, en la cual la temática de la letra –una letra tan muerta como mortífera, que al final se autoimprime sobre la piel del infame, castigando su usurpación del papel de doctor de la ley o intérprete del Libro– ocupa un lugar central, y en que el propio Hawthorne ha contado por escrito que el origen de esta historia procede de un encuentro con la letra," el des-

---

\* Siendo inspector de aduanas –o sea, oficinista– en Salem (Massachusetts), a Hawthorne le abandona su inspiración de escritor: "La práctica y los objetivos de la literatura tenían entonces poca importancia para mí. En esa época dejaron de interesarne los libros. Eran algo distante de mí... Todo el deleite imaginativo con el que se espiritualiza [la naturaleza] se había borrado de mi cerebro... Sin importarme ya que mi nombre figurara con letras de molde en

plazamiento de "Nathaniel" (Bartolomé) a "Bartleby" no parece injustificado.

Pero sin duda presenta más interés la "elaboración secundaria", pues en ella la adecuación entre Bartleby y el apóstol Bartolomé –sin necesidad de pasar por la mediación de Hawthorne– es también defendible. En primer lugar, Bartolomé es uno de los apóstoles menos conocidos. Descontando una breve anécdota en la que desempeña un cierto papel (y que se relaciona con el hecho de su procedencia genuinamente judaica), del apóstol Bartolomé no dice el Nuevo Testamento más que su nombre. Esto –su nombre– es también, poco más o menos, todo lo que queda de Bartleby. Hay, ciertamente, abundantes leyendas,<sup>40</sup> pero, en suma, "no existe material alguno para redactar una biografía satisfactoria y

---

las tapas de los libros, sonreía al pensar que ahora se imprimía por razones muy distintas... en toda clase de fardos de mercancías que debían pagar impuestos". Husmeando entre los documentos del archivo de la Aduana, Hawthorne encuentra un sobre que llama su atención, y que contiene papeles privados de un antiguo inspector, Jonathan Pue. "Pero lo que más me llamó la atención en el misterioso paquete era un trozo de rica tela roja, muy usada y deshecha... El andrajío de paño rojo..., al ser examinado atentamente, iba revelando la forma de una letra. Era una A mayúscula." De este hallazgo parte la reconstrucción de la historia de Hester Prynne, protagonista de *The Scarlet Letter* (N. Hawthorne, "La Aduana", introducción a *La letra escarlata*, trad. cast. P. y J. Donoso, Ultramar editores, Madrid, 1979).

<sup>40</sup> Según la *Historia de la Iglesia* del Obispo Eusebio de Cesárea, Panteno (maestro de Orígenes) habría encontrado en el siglo II algunos cristianos de las Indias (es decir, de tierras orientales desconocidas) que aseguraban ser discípulos de Bartolomé. Jerónimo (*De viris illustr.*, 36, 1, XXXII) asegura que Bartolomé llevó a Alejandría un ejemplar –es decir, una copia– del Evangelio de Mateo. Otras referencias le representan predicando en Mesopotamia, en Persia, en Egipto, Frigia, Siria o Armenia. La leyenda nestoriana, sin duda la más difundida, asegura que Bartolomé habría convertido al cristianismo al rey armenio Polemón II, y que un hermano de éste, Astiages, le conminó a hacer sacrificios ante el ídolo de Bagdad (Astaroth), a lo que el apóstol se negó (di-

completa de este hombre". De la iconografía, relativamente abundante,<sup>11</sup> una imagen ha prevalecido sobre las demás: la de Bartolomé *como una piel sin cuerpo* que sostiene en la mano un cuchillo (instrumento punzante, punzón, estilo). Los evangelios apócrifos le representan como fiel escribiente,<sup>12</sup> y una misteriosa cita del Pseudo-Dionisio le relaciona también con el sentido literal de la escritura: "En este sentido dice el divino Bartolomé que la teología es al mismo tiempo abundante y muy breve, que aunque el evangelio es vasto y copioso no por ello es menos conciso" (*Theol. Myst.*, 1, 3, 1000 B). Como el santo escribiente de cuya identidad sólo ha quedado la imagen externa de su piel descorporeizada con un cuchillo en la mano (símbolo invertido, pues no es él quien usa el cuchillo sino únicamente su víctima), Bartleby es el

---

gamos que prefirió no hacerlo, aunque según otras leyendas aherrój con cadenas a este demonio feste detalle, que también la iconografía ha consagrado al representar a menudo a Bartolomé pisando la cerviz al diablo, está igualmente atestiguado por el evangelio (apócrifo) de San Bartolomé, en donde el propio Cristo le ordena someter al diablo de ese modo); ello le valió el martirio, sobre el cual también abundan las versiones: decapitado, crucificado cabeza abajo, desollado vivo, muerto a garrotazos o ahogado (e incluso por acumulación de todos estos tormentos). También hay numerosas leyendas contradictorias sobre el destino de su cadáver.

<sup>11</sup> Señalemos sólo las imágenes más conocidas: dos "retratos" de Van Dyck, uno de El Greco, otro de David, y varios de José Ribera *El Espartofeto*, algunos de dudosa autenticidad. Más fortuna iconográfica ha tenido, sin duda, su martirio, representado en numerosas ocasiones por el ya mencionado Ribera, por N. Alunno (en la Iglesia de San Bartolomé de Marano) o por Jacobo Agnesio, pero cuya consagración pictórica más contundente e influyente es la imagen de Miguel Ángel en *El Juicio Final*, en donde aparece en el modo que se ha convertido en canónico: teniendo en la mano el cuchillo que sirvió para su propio suplicio y cargando con su propio pellejo al hombro.

<sup>12</sup> "Tunc Bartholomeus scribens haec omnia..." (Evangelio de San Bartolomé, *Evangelios Apócrifos*, ed. bilingüe y crítica de A. de Santos, B.A.C., Madrid, 1956, parágr. 69, p. 569.)

pergamino (después de todo, un pellejo desprendido de su cuerpo) que lleva en la mano la pluma de escribiente, es decir, el estilo con el cual ha sido escrita la letra inconfesable de su nombre.